

| Mirela Ferreira Ferraz

A PERFORMANCE COMO DENÚNCIA DA VIOLÊNCIA PATRIARCAL: Reflexões sobre o processo criativo da ação *Lavar-se. Lavar-se. Livrar-se. Levar-se.* a partir da recepção de obras artísticas

PERFORMANCE AS ACCUSATION OF PATRIARCAL VIOLENCE: Reflections on the creative process of the action *Washing up. Plowing. Get rid of. Take from* the reception of artistic works

Mirela Ferreira Ferraz
mihferraz@gmail.com
UDESC-SC

Resumo:

Esse artigo tem como prioridade refletir sobre a performance *Lavar-se. Lavar-se. Livrar-se. Levar-se*, que constitui uma das ações da obra inacabada *Furor*, objeto de meu doutoramento na tese intitulada como: *A recepção da performance como disparador para a criação da artista: Uma análise crítica sobre a violência contra a mulher nos trabalhos Yo no soy bonita, Espaço do Silêncio e na obra inacabada Furor*. O intuito é discutir a importância da experiência da recepção para a criação do/a artista.

Palavras-chave: recepção, performance, teatro performativo, criação artística, violência contra a mulher.

Abstract:

This article has the priority of reflecting on the *Lavar-se. Lavar-se. Livrar-se. Levar-se*. The performance is part of one of the actions of the unfinished work *Furor*, object of my PhD in the thesis entitled: *The reception of performance as a trigger for the artist's creation: A critical analysis of violence against women in the works Yo no soy bonita, Espaço do Silêncio and in the unfinished work Furor*. The aim is to discuss the importance of the reception experience for the artist's creation.

Keywords: reception, performance, performative theater, artistic creation, violence against women.

O mais profundo é a pele.
Paul Valéry

Uma performance é um disparador de performances.
Eleonora Fabião

Ao levar em consideração a hibridação, a contaminação, e o *pastiche* presentes na arte contemporânea, o trabalho *Furor* destaca a potência do viés receptivo para a criação, por intermédio da minha experiência de recepção com específicas obras de arte: as performances das artistas feministas Valie Export, Ana Mendieta, Regina José Galindo, Nina Caetano, e mais precisamente do teatro performativo *Yo no soy bonita* da artista espanhola Angélica Liddell. Desse

modo, *Furor* é um trabalho performativo, que transforma a minha experiência como espectadora numa *práxis* artística, através do meu corpo em performance. Esse trabalho constitui-se num conjunto de três ações. *Lavar-se. Lavar-se. Lavar-se. Lavar-se*, a qual será relatada nesse artigo, é a primeira delas.

Para Jorge Larrosa Bondía (2002) de acordo com a língua espanhola, a palavra experiência significa “aquilo que nos passa”. “Em português se diria que a experiência é *o que nos acontece*” (Ibidem, p.21). O autor espanhol afirma que o que particulariza, de fato, a experiência é quando algo nos atinge corporalmente e significativamente, pois:

[...] a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (BONDIA. 2002, p. 21).

Deste modo, compreendo que o que caracteriza a noção de experiência é quando algo acontece em nosso corpo. A experiência pode ser concebida como algo que nos atravessa e penetra corporalmente, criando uma sensação única, diferentemente das inúmeras coisas que nos ocorrem diariamente, e que proporcionam sensações vazias ou pobres.

Compreendo, a partir das considerações de Larrosa, que se faz necessário também, o nosso engajamento corporal diante dos acontecimentos para que algo nos passe ou aconteça. Assim torna-se importante que estejamos abertos e expostos, como aponta Flávio Desgranges (2010), ao ponto de nos colocarmos em risco. Essa abertura ao risco nos permite a possibilidade de pensar a experiência poética como perda na linguagem, como invenção de possibilidades de fazer soar o desconhecido.

O corpo que se abre à experiência da afetação é também o que se arrisca, pois, como afirma Larrosa:

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. (...) O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “*ex-iste*” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. (BONDÍA, 2002, p. 25).

Em um mundo que marca nossa percepção pelo excesso de velocidade, torna-se necessário, por outro lado, vivenciar os momentos de pausa, contemplação e passividade. Porém, considero importante ressaltar que, segundo Larrosa, constituir-se como sujeito da experiência é, também, colocar-se de forma passional, não em um sentido pejorativo, que compreende o sujeito como incapaz de refletir, mas sim num sentido em que a experiência funda uma ordem epistemológica e uma ordem ética, porque “o sujeito passional tem também sua própria força, e essa força se expressa produtivamente em forma de saber e em forma de *práxis*” (Ibidem, p. 26).

Esta *práxis*, por sua vez, se difere da *práxis* do mundo tecnicista e científico. Trata-se de uma *práxis* que vê o conhecimento cognitivo e subjetivo do indivíduo em interação com o mundo em suas afetações e, sobretudo, no desejo de “se deixar afetar”. Para se afetar, é preciso perder o rumo certo de caminhos pré-definidos, entrar em zonas habitadas por incertezas, sair à deriva, ir ao encontro da obra de arte, ou ainda, ser surpreendido fortuitamente por ela, como foi o caso de meu encontro com a obra *Yo no soy bonita*, de Angélica Liddell.

A experiência de afetação que vivenciei como espectadora da obra de Liddell me despertou o olhar para o trabalho da artista, resultando na *práxis*. Portanto esta *práxis*, que tem desdobramentos no campo teórico/prático, nasce através do meu olhar receptivo em contato com o trabalho. Dessa maneira, saliento a importância do/a artista se colocar, previamente, como um/a espectador/a diante dos acontecimentos artístico e/ou mundanos, como forma de contribuir para a germinação do ato criativo de quaisquer projetos estéticos.

A performer, atriz, encenadora, dramaturga e poetisa espanhola Angélica Liddell, se destaca na cena contemporânea através de seus trabalhos impactantes, que hibridizam as fronteiras entre as linguagens artísticas, como aponta Ana Vidal Egea: “Liddell encabeza una nueva corriente de autores teatrales críticos con la sociedad en la que viven, fuertemente implicados en los conflictos reales, que buscan concienciar y dar lucidez a través de sus obras” (EGEA, 2010, p. 18).

De acordo como Alberto Albert Alonso (2017), Liddell constrói seus textos em torno desses eixos trágicos, que são: a família como um lugar de conflito, a trilogia como forma e o destino como algo inseparável da extinção, a ausência da personagem, que se converte no próprio espectador para quem ela escreve: o indivíduo contemporâneo.

Além disso, o pensamento niilista de Liddell se situa, também, entre o trágico e catastrófico, na medida em que a artista enfatiza um sentimento nostálgico em relação ao teatro clássico, afirmando: “Yo no hago teatro de vanguardia, hago teatro viejo, viejísimo, tan viejo como el primer hombre” (LIDDELL *apud* CORNAGO, 2005, p. 320).

É possível compreender como sua indignação se torna obra questionadora das ações humanas, como uma espécie de grito de revolta que reverbera em sua carne. Esse grito se torna presente em suas produções, criando uma zona indiscernível entre seu corpo e obra, na medida em que ela corporifica a dor da alma humana por meio de peças viscerais. Por isso, a artista gosta de pensar no teatro como algo ligado à ideia do sacrifício:

El teatro es una especie de demencia controlada, consiste en estar poseído y controlar la posesión; más que dionisiaco creo que es demoníaco, y realmente sí que es la imagen del sacrificio, del sacrificio del texto. El texto no va a vivir, va a morir (LIDDEL *apud* CORNAGO, 2005, n.p).

A partir desse contexto a artista espanhola busca apresentar para o público suas feridas emocionais, que se transformam em obra, como é o caso de *Yo no soy bonita*. Nessa ação Liddell narra o abuso infantil sofrido na infância, hibridando os campos do real e da ficção, por meio da performance. Para isso, ela literalmente rasga sua pele em a cena, fazendo uma alusão às performances viscerais que eclodiram nos anos de 1960-70, como é possível ver na imagem a seguir:



Figura 1- Yo no soy bonita

Fonte: Francesca Paraguai¹

Essa imagem retrata a performatividade levada para cena ficcional, por meio de seu corpo sangrando ao vivo diante da plateia. Ao se cortar Liddell faz um protesto contra o patriarcado, o machismo e à cultura misógina que está entranhada na sociedade. *Yo no soy bonita* me impactou demasiadamente e trouxe recordações das opressões que já sofri por ser mulher, fazendo-me lembrar, também, das mais diversas formas de violências de gênero exercidas sob o corpo feminino: a sexual, verbal e a de poder. Por conseguinte, foi após as reverberações trazidas por esse trabalho performativo que iniciei a pesquisa teórica/prática sobre a performance *Furor*, a qual foi o principal tema debatido em minha tese de doutorado: *A recepção da performance como disparador para a criação da artista: Uma análise crítica sobre a violência contra a mulher nos trabalhos Yo no soy bonita, Espaço do Silêncio e na obra inacabada Furor*.

Sabe-se que outras artistas já usaram do seu corpo como o protesto por meio da *performance art*. Valie Export na performance *Genital Panic* (1969) apresenta-se com uma roupa de couro com um corte central de seu corpo, deixando sua genitália exposta. Ela segura uma arma e

¹ Disponível em: < <http://mitsp.org/2014/portfolio/eu-nao-sou-bonita>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

se mostra de forma intimidadora. Já a cubana Ana Mendieta realizou performances que denunciavam a violência contra a mulher, como a série de autorretratos *Untitled (Self-Portrait with Blood)* – 1973 e na obra *Mutilated*, 1974.



Figura 2 - *Untitled (Self-Portrait with Blood)*

Fonte: Ana Mendieta.²

A performer Regina José Galindo guatemalense, por sua vez, desenvolve várias performances com a temática da violência contra a mulher, utilizando do seu corpo como experimento. Um de seus trabalhos mais impactantes é *Perra* (2005). Nessa ação a performer se veste de preto, senta-se numa cadeira e escreve em sua perna esquerda a palavra “perra”. Essa prática é uma alusão às mortes de mulheres de seu país, que são mortas e violentadas com tatuagens escritas em seus corpos assassinados.

² Disponível em <http://arteseanp.blogspot.com/2012/10/ana-mendieta.html>. Acesso em: 07abr. 2020.



Figura 3 - Perra

Fonte: *PrometeoGallery di Ida Pisani*³

Ao considerar que “o espectador se coloca em experiência, tornando-se sujeito e objeto no processo” (DESGRANGES, 2017, p. 43), recorri a essas imagens e à minha experiência de recepção para me colocar como sujeito e objeto através da minha *práxis* artística. Decidi, portanto, trabalhar com a materialidade do meu próprio corpo, a fim de usá-lo como meio de pesquisa estética (corpo/arte). Desse desejo nasce o primeiro rascunho do projeto *Furor*, a obra germinal é *Lavar-se. Lavar-se. Livrar-se. Levar-se*.

Nessa ação, tive o intuito de experimentar também os limites da pele: sua materialidade, sua composição e sua textura. Contudo, havia outro ponto que gostaria de trabalhar, a dimensão da “culpa”, jogada sobre o corpo da mulher por intermédio da mancha do “pecado original” lançada em Eva, “a primeira mulher” segundo a bíblia.

Por isso, trabalhei com uma série de materiais que tinham a finalidade de “lavar”, metaforicamente, essa mancha do pecado que, de acordo com a tradição judaico-cristã, estigmatizou e marcou o corpo da mulher por séculos. Os materiais utilizados nessa ação foram: esponjas de banho, esponjas de aço, escovões, lixas, etc. Como é possível observar na imagem a seguir:

³ Disponível em <http://www.reginaiosegalindo.com/en/home-en/>. Acesso em: 07abr. 2020.



Figura 4 - Lavar-se. Lavar-se. Livrar-se. Levar-se. Brasília-DF

Foto: Thais Catunda.

Essa ação nasce diretamente a partir de minha recepção de *Yo no soy bonita*. O trabalho visceral de Liddell me afetou profundamente levando-me a criação. Destaco, portanto, dois pontos tratados no trabalho de Liddell, que me incitaram a pesquisa: a visceralidade e o tema da violência contra a mulher. A performance em questão consistia na simples ação de lavar todo o corpo com água e sabão acrescidos de diversos objetos a fim de explorar, ao máximo, o gestual da ação do banho. O meu desejo era radicalizar a experiência do banho, com o intuito de eliminar metaforicamente “a mancha do pecado original” da doutrina judaico-cristã, que segundo a bíblia, surgiu pela primeira vez na história da humanidade pelo pecado cometido por Eva. De acordo com a escritura da bíblia em *Gênesis 3*, a mulher foi culpada pelas desgraças humanas, pois ao comer o fruto proibido por Deus permitiu pela sua desobediência a entrada do pecado no mundo:

Gênesis 3:1-24

E disse o Senhor Deus à mulher: Por que fizeste isto? E disse a mulher: A serpente me enganou, e eu comi.

Então o Senhor Deus disse à serpente: Porquanto fizeste isto, maldita serás mais que toda a fera, e mais que todos os animais do campo; sobre o teu ventre andarás, e pó comerás todos os dias da tua vida.

E porei inimizade entre ti e a mulher, e entre a tua semente e a sua semente; esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar.

E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua conceição; com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará.

E a Adão disse: Porquanto deste ouvidos à voz de tua mulher, e comeste da árvore de que te ordenei, dizendo: Não comerás dela, maldita é a terra por causa de ti; com dor comerás dela todos os dias da tua vida.

Espinhos, e cardos também, te produzirá; e comerás a erva do campo.

No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; porquanto és pó e em pó te tornarás.⁴

Com é possível ler no trecho acima, a mulher foi condenada pela sua desobediência à dor do parto. Ela que foi retirada da costela de Adão, também deve ser submissa ao seu marido. Eva, portanto, inaugura a dor, a vergonha e o pecado, trazendo, implicitamente, a “culpa cristã”.

Lavar-se. Lavar-se. Livrar-se. Levar-se, portanto, é o primeiro rascunho performático de *Furor*, que aborda o livramento dessa suposta mancha cristalizada no corpo da mulher, a fim de eliminar quaisquer formas de submissão ditadas sobre o seu corpo. Para a realização do trabalho utilizei-me do procedimento denominado como “programa performativo” usado pela artista pesquisadora Eleonora Fabião. Os programas possuem uma abertura ao imprevisto e ao acaso, mas traçam indícios do caminho da performance, pois como explica a pesquisadora:

Sugiro que a desconstrução da representação, tão fundamental na arte da performance, é operada através de um procedimento composicional específico: o programa performativo. Chamo este procedimento de “programa” inspirada pelo uso da palavra por Gilles Deleuze e Félix Guattari no famoso “28 de novembro de 1947— como criar para si um Corpo sem Órgãos”. Neste texto os autores sugerem que o programa é o “motor da experimentação”. Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são iniciativas. Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. “Vou sentar numa poltrona por 3 dias e tentar fazer levitar um frasco de leite de magnésia. No sábado às 17:30 me levantarei”. É este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação. Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado—sem adjetivos e com verbos no infinitivo— mais fluida será a experimentação. (FABIÃO, 2013, p. 4).

Desse modo, é possível entender que a concepção do “programa performativo” possui um direcionamento para ação, mantendo-se, ao mesmo tempo, flexível ao risco do inesperado, aspecto tão veemente da performance. Ao adotar a prática do “programa performativo” para essa pesquisa, compreendo que posso mapear a ação por meio de enunciados, criando uma espécie de roteiro. De acordo com Fabião (Ibidem, p. 5) é por intermédio da realização do programa, que o performer suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de pertencer (pertencer

⁴ Disponível em: < <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/3>>. Acesso em: ago. 2018.

ao mundo e ao mundo da arte). Para ela, um performer resiste ao pertencimento passivo. Contudo adere, acima de tudo, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de seus projetos performativos, porque:

[...] este pertencer performativo é ato tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência. Reconhecimento, negociação e reinvenção não apenas do meio, nem apenas do performer, do espectador ou da arte, mas da noção mesma de pertencer como ato psicofísico, poético e político de aderência-resistência críticos. (Idem).

Portanto, o programa, tal qual um motor, possibilita um direcionamento da ação e, ainda, uma constante negociação com o/a espectador/a, que colabora e elabora o trabalho junto com o artista, tornando-se, também, performer.

Deste modo, cito agora os princípios do programa utilizado na ação referida.

Programa I: Lavar-se. Lavrar-se. Livrar-se. Levar-se.

Deixar os objetos disponíveis no chão. Colocar uma bacia com água e sabão. Iniciar a ação colocando os pés na água. Começar a lavagem. Escolher esponjas habituais e depois passar para os escovões e lixas. Lavar e Lavrar. Perceber os trajetos que são formados na pele. Ir até o limite. Sentir os atravessamentos da dor. Passar os objetos por todo o corpo. Graduar e oscilar a qualidade de movimento durante a lavagem. Banhar-se com a água no final. Reconhecer as marcas deixadas na pele pela ação.



Figura 5 - Lavar-se. Lavrar-se. Livrar-se. Levar-se. Brasília DF

Foto: Luana Lemos.



Figura 6 - *Lavar-se. Lavar-se. Livrar-se. Levar-se.* Brasília-DF

Foto: Thais Catunda.

Em vias de uma conclusão, é possível afirmar que o copo torna-se um dispositivo de denúncia de violências produzidas contra a mulher, através de performances que criticam as opressões marcadas pelo machismo e patriarcado da sociedade ocidental. Nesse artigo busquei descrever e refletir sobre como a experiência da recepção pode ser importante para a criação do/da artista, por intermédio do meu relato pessoal. *Lavar-se. Lavar-se. Livrar-se. Levar-se* foi uma performance concebida, também, através das influências dos trabalhos que tive acesso às imagens, tais como as artistas citadas e, principalmente, pelo trabalho *Yo no soy bonita*, da artista espanhola Angélica Liddell, que pude presenciar como espectadora. Enfim, ressalta-se, desse modo, a ligação intrínseca presente entre recepção, experiência e criação artística.

Referências

ALONSO, Alberto Albert. **Angélica Liddell**: Teatro, Rito Y Sacrificio. LL Journal. Vol. 11, Núm. 1 (2016). Disponível em: <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/files/2016/05/A-Liddell_A-Albert.pdf>. Acesso em: 15 de maio de 2018.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a Experiência ou sobre o Saber da Experiência. São Paulo, **Revista Brasileira de Educação**, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação, jan-abr, nº19, pp. 20-28, 2002.

CORNAGO, Óscar Bernal. **Políticas de la palabra**. Madrid: Fundamentos, 2005.

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela:** Alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.

_____. In: **O ato do espectador:** perspectivas artísticas e pedagógicas. In: DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana (org). São Paulo: Hucitec, 2017.

EGEA, Ana Vidal. **El Teatro De Angélica Liddell (1988-2009)**. 2010. Tese de doutorado. Universidad Nacional de Educación a distancia. UNED. Espanha.

FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo:** corpo-em-experiência. Revista do LUME Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP, dezembro, nº4, pp.1-11, 2013.

Artigo submetido em 09/04/2020, e aceito em 14/12/2020.